Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlic...

Hermann Abert

Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung.

Eine Studie zur Musikästhetik des Mittelalters.

Habilitationsschrift

durch welche

mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät

der

vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

zu seiner

Sonnabend, den 20. Dezember, Mittags 12 Uhr

in der Aula der Universität

zu haltenden

Antrittsvorlesung

über

Romantik in der Musik

ergebenst einladet

Dr. Hermann Abert.

Halle a. S.
Hofbuchdruckerei von C. A. Kaemmerer & Co.
1902.

Für die Bildung von Melodien hat das kirchliche Mittelalter eine grosse Anzahl von Gesetzen aufgestellt, die an Mannigfaltigkeit alle modernen Errungenschaften auf diesem Gebiete weit hinter sich lassen. Freilich dürfen wir dabei nicht an jene ursprüngliche Form der Psalmodie denken, denn bei ihr kann von einer eigentlichen Melodiebildung gar nicht die Rede sein. Ihre bescheidenen melodischen Konturen waren ihr durch keine rein musikalische Norm, sondern einzig und allein durch den Sprachtext vorgezeichnet. Das Tonmaterial war das denkbar einfachste; es umfasste nur ein Tetrachord und auch innerhalb dieses beschränkten Spielraumes blieb die Stimme für gewöhnlich auf dem tonus currens liegen und berührte die übrigen Tonstufen nur bei sprachlichen und syntaktischen Einschnitten. Hier kann also von einer Melodiebildungslehre in musikalischem Sinn nicht die Rede sein. Was allein bemerkenswert ist und auch auf die spätere Entwicklung einen wesentlichen Einfluss ausgeübt hat, ist der Umstand, dass jenes Tetrachord der ursprünglichen Psalmodie Durcharakter aufweist. Damit war von vorne herein der Keim zu einem musikhistorischen Konflikt gelegt, der auf die ganze Weiterentwicklung der Tonkunst eine befruchtende Wirkung ausüben sollte. Es war der Gegensatz zwischen dem der Psalmodie zu Grunde liegenden Durprinzip und dem mit dem Eindringen der griechischen Tonarten sich geltend machenden Mollprinzip.

Eine eigentliche Melodiebildungslehre entwickelte sich erst mit dem Aufkommen der Tonarten. Wie in der altgriechischen Musik, so bildete auch im Mittelalter die Lehre von den Tonarten den Ausgangspunkt für alle melodischen Gesetze. Wie wir sehen, bestimmte sich der Charakter der einzelnen Tonarten nach der Zusammensetzung der ihnen zu Grunde liegenden **Tetrachorde**. Über die verschiedenen Arten von Tetrachorden haben denn auch die Theoretiker eingehende Beobachtungen ästhetischer Natur angestellt. So betont Aribo die Stellung des Halbtonschrittes als ganz besonders wichtig und gelangt dabei zu folgendem Ergebnis: [1]) prima et quarta species diatessaron pulchriores et placidiores sunt in cantu, quam secunda et tertia: cuius ratio est, quia prima et quarta habent semitonium in medio et ideo suavius resonant; secunda habet semitonium in principio, quarta in fine, et ideo surdius sonant et asperius. Die Stelle zeigt deutlich das Bestreben der Theoretiker, den Mollskalen den Vorrang vor den Durskalen zu verschaffen. So nennt derselbe Aribo das Tetrachord F E D C rusticae sonoritatis. [2])

Eine andere Reihe von Theoretikern behandelt die Tetrachorde nach ihrer tiefen oder hohen Stellung im Tonsystem. Hier finden sich zugleich Ansätze zu einer ästhetischen Behandlung der verschiedenen Stimmlagen, die eine Parallele zu der antiken Theorie von den 3 *τόποι φωνῆς* bilden. [3]) Johannes de Muris unterscheidet gemäss der dreifachen Beschaffenheit der menschlichen Stimme auch 3 Arten des Gesanges. Er sagt: [4]) quandoque enim dilatatur multum (sc. vox) et emittit sonum gravem; quandoque constringitur multum, et reddit sonum peracutum: quandoque medio modo se habet, et reddit sonum acutum. Aus derselben Anschauung heraus hatte man schon vorher, dem Beispiele der Alten folgend, die Tetrachorde nach den 4 Klassen der graves, finales, superiores und excellentes unterschieden. Eine Erweiterung dieses Tonsystems nach oben oder unten vermied man aus ästhetischen

Gründen, nach den Worten desselben Johannes de Muris:[5]) cantum quoque, qui est gravi gravior, postponebant (sc. inventores musicae) propter sui mollitiem parum et nihit valentem .... similiter illum, qui est acuto acutior, non curabant propter intolerabilem eius laborem; in ipso etiam nulla dulcedo invenitur.

Für die Wahl der Stimmlage innerhalb der angeführten Grenzen ist in erster Linie der Charakter des dem Tonstück zu Grunde liegenden Textes massgebend. So sagt Johannes Cottonius: [6]) providendum est musico, ut ita cantum moderetur, ut in adversis deprimatur et in prosperis exaltetur. Speziellere Angaben über die ästhetischen Wirkungen der verschiedenen Stimmlagen finden sich da und dort bei den Theoretikern, ohne dass sich jedoch eine so straffe Einheitlichkeit in den Anschauungen herausgebildet hätte, wie in der antiken Lehre. So gesteht Wilhelm von Hirsau dem Tetrachord der tiefen Töne den Vorrang vor allen übrigen zu; quia cetera veluti fonte quodam (ex hoc) derivantur, nomen principalitatis effectumque naturae mirabilem ab ipso mutuantur.[7]) Dagegen sagt Berno:[8]) (tetrachordo finalium) tanta quaedam naturalis sonorum inest virtus, ut ex quatuor chordarum eius origine omnis modorum seu tonorum potestas videatur procedere. Johannes de Muris endlich spricht sich ganz besonders günstig über die hohe Tonlage aus: vox acutior mulcet aures graciosius, sicut gracile corpus blanditur oculos incundius,[9]) und an anderer Stelle:[10]) vox acuta perfectior videtur quam gravis, quia gravis magis appropinquat silentio, quam acuta, sicut motus gravis et lentus quieti magis quam velox, et cum idem homo procedit ascendendo a gravibus, vocicibus ad acutas, in acutis plures emittere videtur spiritus quam in gravibus, plures et fortiores facere motus. Auch Johannes Cottonius erwähnt die gracilitas der excellentes.[11])

Aus all diesen Zeugnissen, die die Stimmlage nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten behandeln, geht hervor,

dass die mittelalterliche Theorie den τόποι φωνῆς niemals dieselbe Wichtigkeit beigemessen hat, wie die antike. Für die Melodiebildungslehre haben sie jedenfalls zu keiner Zeit eine nennenswerte Bedeutung erlangt.

Von grösster Wichtigkeit für die Melodiebildung ist dagegen die Lehre von den **Intervallen.**[12]) Es sind folgende: Ganzton, Halbton, grosse und kleine Terz, Quart, Quint und Oktav.

Dem Ganzton wird im Vergleich zum Halbton ein kräftigerer Klangcharakter nachgerühmt; er gilt als die legitime Art des Fortschrittes von einem Tone zum andern.[13])

Der Halbton bildete für die Theoretiker den Gegenstand eingehender Erörterungen. Zunächst wird immer wieder mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass er nicht etwa genau die Hälfte des Ganztones betrage; vielmehr teile sich dieser in eine grössere (apotome) und eine kleinere Hälfte (diesis), deren Unterschied ein Komma betrage.[14]) Unter diesen beiden Halbtönen giebt Engelbert dem kleineren den Vorzug.[15]) Seine Aufgabe innerhalb des Fortschreitens der Töne kennzeichnet er folgendermassen:[16]) est autem semitonium vinculum et coniunctio media omnium consonantiarum, quia ipso mediante fit quasi media respiratio et lenis reflexio de tono ad tonum et continuatio consonantiarum. Aber eben diese seine Stellung machte den Halbton zu einem ganz besonders heiklen Punkt in der Melodiebildungslehre. Namentlich seine Verbindung mit den Ganztönen erforderte die grösste Aufmerksamkeit seitens der Komponisten. Oddo stellt hierüber zwei Hauptregeln auf:[17]) semitonius numquam patitur, ut inconcinni toni absque eius medietate iungantur, sed excepto semitonio primo, quod super se non habet nisi primum tonum, ubique post duos tonos semitonius vocis moderator occurrit, ne vel nimiae repetitiones fastidium generent, vel plures hiatus et extensiones vocum dissonantiam praestent. semitonii quoque, i. e. geminati, nusquam inveniuntur, ne, quia

ad moderandum et condiendum cantum excogitati sunt, dum plus, quam congruit, indiscrete ponuntur, in morem superflui salis amaritudinem faciant. Daraus ergiebt sich die allgemeine Regel, dass ein Halbtonschritt für sich allein zu vermeiden ist; er muss vielmehr durch einen vorangehenden oder nachfolgenden Ganztonschritt gewissermassen gedeckt werden, nach dem Zeugnis desselben Oddo:[18]) unum quidem vel duos tonos absque semitonio, quam semitonium absque tono in consonantia poni magis sonoritati et auctoritati placet. quoscunque autem modos syllabarum semitonio fieri diximus, decentius quam[19]) frequentius fieri confirmamus. Auch später, nach dem Aufkommen des Hexachords, wird auf die Lage des Halbtonschritts in der Mitte hingewiesen. Johannes de Muris beruft sich dabei auf den aristotelischen Satz: ars imitatur naturam, und argumentiert folgendermassen:[20]) in naturalibus autem sic est, quod membra mollia in medio sunt locata et intra reclusa, ut cerebrum in granio, intestina et sputalia in cavitate costarum, medulla in osse: et cum semitonium mollem habeat sonum reliquarum aliarum notarum, in medio illarum potius quam in extremitate locatur.

So sind die Halbtonschritte zwar mit Vorsicht zu gebrauchen, aber trotzdem für die Bildung der Melodien unentbehrlich. So heisst es bereits in den Scholien zur Musica enchiriadis:[21]) (semitonia) suo loco posita et suam sonis proprietatem tribuunt et in concordiae suavitate cantilenam continent; non suo autem loco posita dissentire faciunt mela. In derselben Schrift heisst es fernerhin, dass durch die richtige Verbindung von Ganz- und Halbtönen cor atque animus efficitur cantilenae.[22]) Auch Marchettus von Padua sagt, die Halbtöne seien deswegen „erfunden“ worden, ut per dissonantias coloratas, seu cuiusdam placitae pulchritudinis ipsarum, ad perfectiores seu pulchriores in cantu consonantias veniamus.[23])

Die grosse und kleine Terz hat hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkungen keiner der Theoretiker behandelt;

um so eingehender beschäftigte man sich nach dieser Richtung hin mit der Quart. An der Bedeutung, die ihr beigelegt wurde, zeigt sich am deutlichsten die Einwirkung der altgriechischen Theorie, deren ganzes System ja auf der Verbindung von Tetrachorden beruht. Schon Aurelianus sagt von der Quart: princeps est et quodammodo vim obtinet elementi,[24]) und Remigius: diatessaron elementum est totius musicae.[25]) Sie musste sich allerdings später mit der Quint in diesen Vorrang teilen, aber noch Johannes Cottonius sagt z. B.:[26]) diatessaron multo dulciorem facit melodiam (sc. als die Quint).

Hatte die Quart ihr Ansehen der Nachwirkung der antiken Lehre zu verdanken, so wurde sie doch, was die Einfachheit der ihr zu Grunde liegenden Zahlenproportion anbetrifft, von der Quint überflügelt, zumal in den Augen derjenigen Theoretiker, die eifrige Anhänger der Zahlenmystik waren. So argumentiert z. B. Marchettus:[27]) ternarius numerus est quaternario, qui est reducibilis ad binarium, perfectior et per consequens consonantia, quae per divisionem ternariam . . . . reperitur, quae est diapente; fit enim diapente sonus suavior et auditui amicabilior in suarum partium divisione ternaria, quam diatessaron in suarum partium quaternaria.

Johannes de Muris äussert sich über die drei vollkommenen Intervalle folgendermassen:[28]) ultimae . . . . voces diatessaron . . . . dulcem reddunt consonantiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam. Hier wird die Oktav für das vollkommenste Intervall erklärt, ein Satz, zu dem man ebenfalls durch die Betrachtung des ihr zu Grunde liegenden Zahlenverhältnisses gelangte. Aus demselben Grunde nennt Engelbert die Oktav manifestissima et delectabilissima consonantia[29]). Diese bevorzugte Stellung genoss die Oktav allerdings nur in der Theorie, denn in der praktischen Gesangsmusik kommt dieses Intervall sehr selten vor.[30])

Guido und seine Nachfolger sahen die Oktav gar nicht als ein einfaches Intervall an, sondern als eine Zu-

sammensetzung von Quart und Quint;[31]) sie fassen zudem den 8. Ton als eine blosse Wiederholung des ersten auf. Was über die 7 Töne hinausgeht, sagt Guido,[32]) non est aliarum adiectio, sed renovatio earundem et repetitio; er beschliesst das Kapitel nach einer Polemik gegen die Verfechter der Daseia-Notation mit den Worten: nulla vox cum altera praeter octavam perfecte concordat.

Wichtig ist fernerhin der Zusammenschluss einer Anzahl von Tönen innerhalb eines bestimmten Konsonanz-Intervalls. Es ist überaus bezeichnend, dass auch hier wieder die Theoretiker zur Erläuterung Analogien aus der gesprochenen Rede heranziehen. So sagt Oddo:[33]) sicut duae plerumque litterae aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duae aut tres vel quatuor cohaerentes unam consonantiam reddunt; quod iuxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus. item sicut sola syllaba aut duae vel tres vel etiam plures unam partem locutionis faciunt, quae aliquid significat, ita quoque et una vel duae vel plures musicae syllabae tonum diatessaron diapente iungunt, quarum dum et melodium sentimus et mensuram intelligentes miramur, musicae partes, quae aliquid significant, non incongrue nominavimus. distinctio vero in musica est, quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronuntiatur. item sicut una pars locutionis aut duae vel plures sensum perficiunt et sententiam integram comprehendunt, ita una, duae vel plures ex his musicae partibus versiculum, antiphonam vel responsorium perficiunt nec tamen suorum numerorum significationem amittunt.

Oddo giebt hier ein vollständiges Gliederungssystem der mittelalterlichen Melodik, das man etwa mit der modernen Einteilung in Motiv, Satz i. e. S., Periode und Satz i. w. S. vergleichen könnte, nur dass die Rücksicht auf den Sprachtext im Mittelalter auch auf diesem Gebiete ausschlaggebend war. So decken sich namentlich die Distinktionen durchaus

mit dem syntaktischen Abschnitten des Sprachtextes, wie Johannes Cottonius sagt:[34]) optima forma modulandi haec est, si ibi cantus pausationem finalis recipit, ubi sensus verborum distinctionem facit.

Eingehende Untersuchungen widmen die Theoretiker der Zusammensetzung der musikalischen syllabae und partes musicae (Phrasen). Als oberste Regel, der sich alle Einzelvorschriften unterzuordnen haben, stellt Oddo folgenden Satz auf:[35]) his regulis ita utamur, quatenus euphoniam nullatenus offendamus, cum huius artis omnis intentio illi servire videatur. Diese Worte zeigen zur Genüge, dass sich unter den Theoretikern doch so mancher befand, der in einem Tonstück nicht blos ein Rechenexempel, sondern eine künstlerische Schöpfung erblickte.

Auch in seinen sonstigen Vorschriften offenbart Oddo einen gesunden ästhetischen Sinn. So erhebt er die Forderung, dass allzuhäufige Wiederholungen als zu monoton zu vermeiden seien, und zwar kommt er darauf zu sprechen sowohl bei Gelegenheit der einfachen Tonwiederholung,[36]) als auch bei der Verwendung der partes musicae.[37]) Er hat fernerhin das ganz richtige Gefühl, dass sich durch die blosse Aufstellung von Regeln noch lange kein vollkommenes Tonstück erzielen lässt, sondern dass die letzte Entscheidung doch bei dem künstlerischen Urteil des Sängers und bei dem Geist der zeitgenössischen musikalischen Praxis liegt. So sagt er einmal:[38]) qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum iudicio et usui praetermitto.

Alle diese Sätze muten uns ganz modern an; sie beweisen, dass im Mittelalter trotz der von der griechischen Theorie ausgehenden Spekulation und trotz aller grübelnden Mystik dennoch da und dort der rein künstlerische Sinn durchbrach und der Musik als solcher zu ihrem Rechte verhalf. Oddo ist hierfür eines der lehrreichsten Beispiele; leider ist seine Lehre in späterer Zeit dem Schicksal doch nicht entgangen, von mystischen Spekulationen überwuchert zu werden.

Ein feiner melodischer Sinn offenbart sich auch in seiner Lehre von der Bildung der einzelnen syllabae. Diese kann auf viererlei Arten geschehen:[39]) omnis enim vox aut ad proximam, id est secundam a se, aut ad tertiam aut ad quartam sive ad quintam iuncta consonantiam reddit. hoc autem aeque fit in depositione vel elevatione; sed ad secundam duobus modis fit elevatio et depositio, id est, semitonio et tono. Die aus einem Halbtonschritte gebildeten syllabae teilt er sodann wiederum ein in einfache und zusammengesetzte.[40]) Im ersten Fall erklingen nur die beiden Töne nacheinander, im zweiten wird der eine von ihnen wiederholt. Hat das letztere statt, so befürwortet Oddo eine Zusammenfassung dieser Tonbewegungen zu abgeschlossenen Gruppen, die er multiplicationes syllabarum nennt. Den ganzen Komplex dieser zusammengesetzten Tongruppen nennt er pars musica.[41]) In der Anordnung dieser Gruppen aber zeigt sich nach Oddo die künstlerische Befähigung eines Musikers. Was er über diesen Punkt bemerkt, verrät den feinsinnigen Ästhetiker. Er sagt nämlich:[42]) tanta dissimilitudo hoc argumento (nämlich bei der Einteilung in syllabae) fieri potest, ut eundem cantum paene alium reddere videatur et difficilis sit cantus et minus delectans. si eius syllabas et partes ac distinctiones similes feceris, eius difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis. Darauf folgt die oben erwähnte Mahnung zu vorsichtigem Gebrauch des Halbtons.

Was die einen Ganzton überschreitenden Tonverbindungen anbetrifft, so stellt Oddo folgende ästhetische Norm auf:[43]) quantum hic modus (der Terzenschritt) illo est protensior, tantum in replicationem eveniet rarior, ein Satz, der beim Quartenschritt wiederkehrt und somit folgendes Gesetz der Melodiebildung erkennen lässt; je grösser das Intervall eines Tonschrittes ist, um so vorsichtiger muss der Komponist in seiner Wiederholung sein.

Der Quartensprung geniesst besonderes Ansehen. Propter dignitatem diatessaron, sagt Oddo,[44]) (vox) omni-

bus superiorum syllabarum modulis decoratur. Aber auch hier wird alsbald die Vorschrift beigefügt:[45]) multiplicatione et replicatione rariore contenta est, eine Vorschrift, die hinsichtlich des Quintensprungs noch verschärft wird.[46])

Sehr eingehend sind ausserdem auch die Anweisungen über den Gebrauch der aus Quarten und Quinten zusammengesetzten syllabae, unter denen Aribo dreierlei Arten unterscheidet (bezüglich der Quart): saltatrix duas ultimas chordas tangit, continua omnes, ternaria tres.[47]) Nicht alle auf diese Weise gebildeten neumae jedoch erfreuen sich gleicher Wertschätzung, vielmehr unterscheiden die Theoretiker verschiedene Grade des Wohlklangs, die ihrer Beobachtungsgabe ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Aribo führt drei Grade an, über deren Verwendung er in seiner bekannten schwülstigen Weise folgende Regeln aufstellt:[48]) ex his generosiores ad olorinas musarum choreas sunt admittendae, ceterae non Orpheis sed exteris sunt relinquendae. Auch das nationale Element in der Musik berücksichtigt Aribo; er sagt: omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur, quam Langobardis; illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur.[49])

Bezüglich der innerhalb eines Quartenintervalls ununterbrochen auf- oder absteigenden Figuren ist wiederum die Reihenfolge der Ganz- und Halbtöne massgebend; auch hier erhalten diejenigen Fortschreitungen, die den Halbtonschritt in der Mitte haben, den Vorzug vor denen, die mit einem solchen beginnen oder gar schliessen.[50]) Dasselbe gilt von den diatonisch aufsteigenden Quintenfiguren; hierbei erwähnt Aribo zugleich auch die dieser und ähnlichen Regeln zu Grunde liegende Tendenz der Vermeidung des Tritonus, mit den charakteristischen Worten:[51]) secunda et tertia (sc. species diapente) propter innominati tritoni raucedinem melibeis et ululis delegentur.

Aber nicht nur für die Zusammensetzung einzelner Töne zu syllabae (neumae), sondern auch für das Verhält-

nis ganzer derartiger Tongruppen untereinander werden ausführliche Normen festgesetzt. Guido sagt hierüber:[52]) summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum[53]) neumae alterutrum conferantur et respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. Aus der rein arithmetischen Musiklehre ist bekannt, welche grundlegende Rolle die Zahlenverhältnisse 1 : 2, 2 : 3 und 3 : 4 spielten; hier können wir somit eine Nachwirkung dieses ihres Ansehens auch auf rein ästhetischem Gebiete feststellen. Doch erwies sie sich hier keineswegs als so stark, das die Rücksicht auf die arithmetischen Proportionen das rein ästhetische Element in den Hintergrund drängte. Dies zeigt sich alsbald bei den Vorschriften, die über die Verbindung springender und stufenweise fortschreitender Neumen gegeben werden. Hier ist wiederum das Gesetz der Abwechslung massgebend, wodurch das künstlerische Urteil der Gebildeten befriedigt wird, nach Aribos Zeugnis:[54]) ut laudabilis similitudo vel dissimilitudo discernere scientibus commendetur, qui non solum hoc, sed neumarum proportionem requirant, ut triplex sit suavitas, una cantionis, quae comprobetur ab auriculis, secunda proportionis vocum et neumarum ac distinctionum, quae delectatio est rationis, tertia pulchrae similitudinis ac dissimilitudinis sex consonantiarum. Die richtige Beobachtung der einschlägigen Normen ist für den Kunstmusiker unerlässlich, sie unterscheidet ihn scharf vom blossen histrio. So sagt Aribo:[55]) nihil temere fiat ignoranterque penes nos, qui histrionibus dulce iubilantibus veram iubilandi naturam comparationemque penitus ignorantibus admodum dissimiles esse debemus.

Aus dem Gesagten ergiebt sich als eines der wichtigsten Gesetze für die Melodiebildung der mittelalterlichen Kirchenmusik, dass das Intervall der Quint und der Quart,

quae in cantilenis pollent praecipue,[56]) den Rahmen bilden, den die kleineren Intervalle auszufüllen bestimmt sind. Es ergiebt sich aber auch zugleich, dass die Tonsprünge höchstens eine Quint betragen und um so vorsichtiger zu verwenden sind, je grösser ihr Intervall ist. Der Sprung einer übermässigen Quart oder einer verminderten Quint ist des Tritonus halber verpönt, desgleichen alle kombinierten Tonfortschreitungen, die einen solchen ergeben würden. Aus demselben Grunde dürfen nie mehr als zwei Ganztonschritte aufeinander folgen.[57])

War bei der Bildung und Verbindung der einzelnen Neumen dem rein melodischen Element bereits ein weiter Raum vergönnt gewesen, wenn auch der sprachliche Untergrund noch überall erkennbar durchschimmert, so führt uns die **Lehre von den Distinktionen** wieder nahe an die Grenze des sprachlich-grammatikalischen Gebietes. Schon Hucbald bemerkt:[58]) eodem modo distinguitur cantilena, quo et sententia, quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit, und die Musica enchiriadis unterscheidet ebenfalls cola vel commata cantionis.[59])

Aber die Lehre von den Distinktionen galt auch für die rein concentischen Gesänge, wie Guidos Hinweis auf die Hymnen des Ambrosius zeigt.[60]) Man hatte die richtige Erkenntnis, dass eine sinngemässe Kadenzierung für die Übersichtlichkeit einer Melodie eine unabweisbare Forderung sei. Wiederum ist es Oddo, der diesem Gedanken Ausdruck verleiht:[61]) omne, quod dividitur, facile capitur tam usu quam sensu; quod vero indivisum, idem est et confusum magisque mentem confundit et ignorantiae tenebris involvit, quam aliqua doctrina imbuat aut scientiae luce expeditam faciat. atque haec causa est, propter quam et syllabae et partes ac distinctiones etiam in musica excogitatae sint. Ähnlich lauten die mit aristotelischen Reminiscenzen versehenen Worte bei Engelbert:[62]) est autem cantus artificialiter regulatus ad hoc inventus et institutus, ut delectet audientes et auditum . . . . . sicut in ceteris

sensibus et sensibilibus delectatio fit ex perceptione et perceptio ex distinctione, ita et in cantu et eius auditu non fit delectatio, nisi cantus bene percipiatur, nec poterit bene percipi, nisi recte distinguatur.

In der Erläuterung des Begriffes distinctio selbst stimmen die Angaben der Theoretiker nicht durchweg miteinander überein. Die einen halten den eigentlichen Sinn des Wortes fest und verstehen darunter den Einschnitt in der Melodie selbst; den andern gilt die Distinktion als der durch zwei solcher Einschnitte begrenzte Melodieabschnitt. Beide Definitionen finden sich bei Oddo. Er bezeichnet einmal die distinctiones als loca, in quibus repausamus in cantu et in quibus cantum dividimus,[63]) und sagt an anderer Stelle:[64]) distinctio . . in musica est, quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronuntiatur.

Den Hauptpunkt in der Distinktionenlehre bildet die Stellung der Finalis, auf die wir im Folgenden näher einzugehen haben werden. Vorher aber sei noch einer Stelle bei Guido Erwähnung gethan, die sich beinahe wie ein Kapitel aus einer modernen Formenlehre ausnimmt, da sie im Anschluss an die Distinktionen wertvolle Aufschlüsse über die Kunst des Variierens im Mittelalter giebt. Die Stelle lautet:[65]) oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint et aliquotiens eaedem repetitae, aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum plures fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae vel remissae inveniantur.

Die Stelle bezieht sich natürlich auf die rein melodischen (concentischen) Gesänge, bei denen eine straffe Gliederung nach gleichen Abschnitten möglich ist, nicht auf die accentischen (Guido nennt diese quasi prosaici cantus),[66] die von wegen der Rücksichtnahme auf den Sprachtext eine solche Gliederung ausschliessen. Mit richtigem Gefühl stellt Guido als Hauptgrundlage aller eurhyth-

mischen Melodiebildung den Satz auf, dass das hauptsächlichste Kennzeichen einer klaren und fasslichen Melodie nicht in ihren Tonbewegungen, sondern in der Beschaffenheit ihrer Kadenzen zu suchen ist. Abgesehen davon, dass sich die durch die Kadenzen von einander getrennten Abschnitte ihrem Umfange nach entsprechen müssen, ist die Symmetrie der Glieder noch ausserdem dadurch zu verstärken, dass die Kadenzen selbst bei der Wiederholung in ihrer charakteristischen Fassung sofort kenntlich sind. Die melodischen Phrasen innerhalb der Abschnitte dürfen in freierer Weise behandelt werden, wenn auch natürlich der melodische Grundcharakter auch hierin gewahrt bleiben muss. Guido stellt demnach hier ein Gesetz auf, das auch für die moderne Melodiebildung in der Volks- wie in der Kunstmusik noch Giltigkeit besitzt, nämlich dass der Abschluss eines melodischen Ganzen für den Komponisten die grösste Wichtigkeit besitzt. Hier ist er an die Gesetze der Eurhythmie gebunden, während in der Mitte seiner Fantasie weit grössere Freiheit verstattet ist. Diesem Punkt haben denn auch die mittelalterlichen Theoretiker von Anfang an ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt und wir haben nunmehr die einschlägigen Zeugnisse genauer zu betrachten.

Die Scheidung der Gesänge in **Anfangs-, Mittel-** und **Endpartieen** ist den Theoretikern ganz geläufig; auch sie hat ihre Wurzel in der zur Genüge bekannten Zahlenspekulation. Ubi principium est et finis, sagt Berno,[67]) necessario est et medium, ut a principio per medium veniatur ad finem. Aber der Schluss ist von allen drei Teilen der wichtigste; denn hier tritt die Lehre von den Tonarten in ihre Rechte, die Hauptgrundlage aller Melodiebildung. Aribo giebt die Weisung:[68]) ne quis de tonis temere iudicet, sed potius finem, in quo omne canendi iudicium pendet, providus exspectet, ne, si ante tempus tonum edixerit, fine dicta eius refutante poeniteat eum non tacuisse. Und bei Engelbert heisst es:[69]) finis est prin-

cipalissima pars cantus in suo tono, idcirco quod omnis tonus musicus speciem sumit a fine. Johannes Cottonius fügt sogar noch allgemeine Betrachtungen hinzu:[70]) nec incongrue hoc musicorum providentiae visum est, uti modorum considerationem fini attribuerent, cum in gerendis rebus sola finis consideratio sapientes ab incautis secernat, und noch Johannes de Muris redet von der maior dignitas finis, eo quod per principium cantus vel per medium minus discernitur, quam per finem.[71])

In unlöslichem Zusammenhange hiermit steht die führende Rolle der **Finalis** innerhalb ihrer Tonart. Guido sagt hierüber:[72]) cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen, quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim et diutius et morosius sonat. et praemissae voces, quae tantum exercitatis patent, ita ad eam adaptantur, ut mirum in modum quandam ab ea coloris faciem ducere videantur. per supradictas nempe sex consonantias voci, quae neumam terminat, reliquae voces concordare debent. Und an einer anderen Stelle sagt er geradezu:[73]) tota vis cantus ad finales respicit; ähnlich Wilhelm von Hirsau:[74]) a finali reguntur omnia, disponuntur et diiudicantur.

Die führende Stellung der Finalis zeigt sich aber nicht allein am Abschluss eines ganzen Tonstückes, sondern auch am Schlusse der einzelnen Distinktionen, nach dem Zeugnisse Oddos:[75]) plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finiri magistri tradunt . . . . . ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt. Ja selbst der Anfang eines Stückes steht unter der Herrschaft der Finalis: et principia saepius et decentius in eadem voce, quae cantum terminat, inveniuntur.[76]) Selbst wenn die Finalis an solchen signifikanten Stellen nicht selbst auftreten sollte, so äussert sie doch ihren Einfluss darin, dass die in diesem Falle zur Verwendung gelangenden

Tonstufen zu ihr in einem ganz bestimmten Konsonanz-Verhältnis (Quart oder Quint) stehen.[77])

Nächst dem Schlusse spielt in der mittelalterlichen Melodiebildungslehre der Anfang der Tonstücke die wichtigste Rolle. Auch hier galt, wie wir gesehen haben, ursprünglich als Regel, dass eine Komposition mit der Finalis ihrer Tonart auch zu beginnen habe, doch wurde diese Regel schon im 11. Jahrhundert dahin erweitert, dass für den Anfang alle Töne verwendbar sein sollten, die mit der Finalis in irgend einem der genannten Konsonanzverhältnisse stünden. Damit war nun allerdings eine Mannigfaltigkeit in der Auswahl der Anfangstöne gegeben, die einer Aufhebung des ursprünglichen Gesetzes gleichkommt, und man wird dabei unwillkürlich an die Parallele zur antiken Rhythmik erinnert, die ja dem Versanfang ebenfalls weit grössere Freiheiten zugestand, als dem Versschluss.[78]) Das letzte Wort sprach hier nicht die Theorie, sondern die Praxis, die für die einzelnen Tonarten bestimmte Anfangsnoten festsetzte.[79])

Weit mehr Gesetzmässigkeit als in der Behandlung des Anfangstones herrscht in derjenigen des sog. **Reperkussionstones,** der für jede einzelne Tonart ein für allemal festgestellt ist und nächst der Finalis das Haupterkennungszeichen einer Tonart abgiebt. Seine Stellung zur Finalis ist bekanntlich für den authentischen oder plagalen Charakter einer Tonart von ausschlaggebender Bedeutung; in den authentischen Melodien bildet er den Mittelpunkt der oberen Hälfte des gesamten Tonumfanges, in den plagalen dagegen den Gipfelpunkt der Melodie überhaupt. Auch in der Art und Weise, wie am Anfang der Reperkussionston erreicht, und am Schlusse von ihm wieder zur Finalis übergegangen wird, liegt ein Hauptmittel zur Erkennung der Tonarten.[80])

Das Gefühl für den Unterschied zwischen Authentisch und Plagal entwickelte sich zu einer solchen Stärke, dass man bereits zur Zeit des Elias Salomo das Grenzgebiet

des beiderseitigen Tonumfanges genau feststellte. Elias unterscheidet nämlich[81]) zwischen fines, den eigentlichen Finalen, und regulae, die eine Terz über jenen liegen (also F G a h). Dieselbe Bedeutung haben die claves finales und discretivae bei Johannes de Muris:[82]) über der clavis discretiva liegt der Bereich der authentischen, unter ihr der der plagalen Melodien.

Wir sehen, die mittelalterliche Melodiebildungslehre trägt keineswegs einen derart primitiven Charakter, wie man bei oberflächlicher Kenntnis annehmen könnte. Im Gegenteil. Die Theoretiker, allen voran Oddo und Guido, entwickeln hier, ganz im Gegensatz zu ihren anderen, in griechischen Anschauungen wurzelnden Theoremen, ihr System aus dem lebendigen Geiste der Praxis heraus. Ihre Ausführungen fesseln nicht allein durch ihre Reichhaltigkeit und durch ihren Feinsinn, sie beweisen auch, dass diese Männer über die ästhetischen Grundlagen aller Melodiebildung nachgedacht und der Hauptsache nach mit feinem Instinkt das Richtige getroffen haben.

Aber noch ein zweites Moment ist es, was an ihren Ausführungen hohes Interesse erweckt, ein Moment, das uns in den Werdegang der christlich-mittelalterlichen Tonkunst überhaupt einen Einblick gewährt. Wir haben als die älteste Form der frühchristlichen Musik die Psalmodie kennen gelernt, der dann im Laufe der Zeit allmälich concentische Elemente aus der griechischen Musik und der Nationalmusik der einzelnen Völker an die Seite traten. Eine neue Tonkunst entstand, die in ihren Grundlagen mit der endgiltigen Anerkennung der Tonarten bereits feststand und auch die alte Psalmodie erheblich modifizierte. Die Melodiebildungslehre, so wie sie sich uns in den Schriften jener Theoretiker darstellt, bezeichnet einen mit Glück durchgeführten Kompromiss zwischen Altem und Neuem. Noch erweisen sich die Prinzipien der altehrwürdigen Psalmodie als wirksam, zumal in der Lehre vom Repercussionston und von den Kadenzen, die noch ganz deut-

lich auf den engen Zusammenhang der Gesangskunst mit der Sprache hinweist; auch innerhalb der Distinktionen richten sich die einzelnen Tonverbindungen nach der Anordnung des Sprachtextes. Aber auf diesem von der alten Psalmodie geschaffenen Boden wird zugleich der Entwicklung des concentischen, also rein musikalischen Elementes reichlicher Raum gewährt. Die Musik löste sich aus der untergeordneten Stellung in der Psalmodie, die in ihr hauptsächlich nur ein Mittel zum Auswendiglernen der Gesänge erblickt hatte,[83]) los und strebte nach freierer Entfaltung ihrer Kunstmittel. Den Anstoss zu dieser folgenschweren Entwicklung gab das Eindringen concentischer, aus der antiken Musik stammender Elemente; die Gesetze jedoch, welche die Theoretiker für die Melodiebildung aufstellten, beweisen, dass die musikalische Praxis, aus der sie abgeleitet sind, von Anfang an ihre eigenen, selbständigen Bahnen einschlug. Im Gegensatz zu den vielen teils gelehrten, teils mystischen Grübeleien, die sich in den theoretischen Schriften finden, haben wir hier ein Gebiet vor uns, auf dem Theorie und Praxis wirklich Hand in Hand gehen. Und darum sind auch die ästhetischen Prinzipien, die sich in dieser Melodiebildungslehre offenbaren, für die Geschichte der Musikästhetik von hervorragendem Interesse. Dass diese Prinzipien von den Theoretikern erkannt und in einer Weise gewürdigt worden sind, die auch vor der modernen Kritik Stand hält, macht ihrem musikalischen Gefühl und ihrem Scharfsinn in gleicher Weise Ehre.

Anmerkungen.

[1]) S. M. Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784) Bd. II, S. 340 a; 212 b. Das Werk ist im Folgenden durch G. S. bezeichnet.

[2]) Vgl. die Tabelle bei G. S. II 214—215.

[3]) Vgl. meine Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1899, S. 73 f.

[4]) Summa mus. c. 5. (G. S. III. 200 b).

[5]) A. a. O.

[6]) G. S. II 253 b.

[7]) G. S. II 156 b; III 218 a.

[8]) G. S II 65 b.

[9]) Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi, 1866—1876, II 221.

[10]) Ibid. 392.

[11]) G. S. II 295 b.

[12]) Von einigen Theoretikern werden sie auch consonantiae genannt; vgl. Oddo bei G. S. I 255 b; Joh. Cotton. ibid. II 237, doch betont schon Hucbald (ibid. 107 a) ausdrücklich, dass diese Bedeutung des Wortes von der sonst gebräuchlichen (im Sinne der 6 symphoniae Cassiodors) gänzlich verschieden sei.

[13]) Hieronym. de Morav. bei Coussem. I 27.

[14]) Joh. Cotton. bei G. S. II 238 u. öfter.

[15]) G. S. II 313 a.

[16]) Ibid. 317 a.

[17]) Ibid. I 267 b f.

[18]) Ibid. 278 b.

[19]) Statt ac, das Gerbert giebt, ist dem ganzen Zusammenhang nach wohl quam zu lesen.

[20]) G. S. III 203 b.

[21]) G. S. I 175 a.

[22]) Ibid. 211 a.

[23]) Ibid. III 73 a.

[24]) Ibid I 35 b.

[25]) Ibid. 67 a; vgl Guido ibid II 57 b.

[26]) Ibid. II 255 a.

[27]) Ibid. III 85 a.

[28]) Coussem. II 204; vgl. 248.

[29]) G. S. II 300 b.

[30]) Engelb. a. a. O.

[31]) Microl. c. 5 (G. S. II 6 b).

[32]) Ibid. 7 a.

[33]) Ibid. I 275 b.; Guido microl. c. 15 (ibid II 14 b ff.); Aribo ib. 226 b.

[34]) Microl. II 254 a.
[35]) Ibid. I 278 a.
[36]) A. a. O.
[37]) A. a. O. 277 b.
[38]) A. a. O.
[39]) A. a. O. 276 b f.
[40]) A. a. O. 277 a.
[41]) A. a. O. 277 b.
[42]) A. a. O.
[43]) A. a. O. 279 a.
[44]) A. a. O.
[45]) A. a. O.
[46]) A. a. O.
[47]) G. S. II 212 a.

[48]) Ibid. 212 b. Dem Zusammenhang nach sind unter dem Orphei die Vertreter der offiziellen Kirchenmusik zu verstehen, unter exteri die die Volksmusik repräsentierenden Laien.

[49]) A. a. O.

[50]) A. a. O. und Tabelle vor 215; vgl. auch Hucbald bei G. S. I 124 b.

[51]) A. a. O.
[52]) Microl. c. 15 (G. S. II 15).

[53]) Tonorum, das sich bei Gerbert in der Stelle bei Guido wie bei seinem Kommentator Aribo (ib. 226 b) findet, ergiebt keinen rechten Sinn. Die richtige Lesart ist aus dem Kommentar Aribos zu erkennen, der (227 a) folgendermassen erläutert: tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit maior. Darnach ist tenorum zu lesen = Dauer der Töne.

[54]) Ibid. 213 a.
[55]) Ibid. 214 a.
[56]) Ibid. 201 b.

[57]) Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien II S. 95 ff.; U. Kornmüller, Die Choralkompositionslehre vom 10. bis 13. Jahrhunderte, in den Monatsheften für Musikgeschichte IV (1872) Nr. 4.

[58]) G. S. I 125 a.
[59]) Ibid. 159 b.
[60]) Microl. c. 15 (G. S. II 16 b).
[61]) G. S. I 280.
[62]) Ibid. II 365 b; 366 a.
[63]) Ibid. I 257 b.
[64]) Ibid. 276 a
[65]) Ibid. II 16 a; Kommentar und Beispiele dazu bei Aribo ibid. 227.

[66] Ibid. 16 b.
[67] Ibid. 65 b.
[68] Ibid. 251 b.
[69] Ibid. 354 a.
[70] Ibid. 243 b.
[71] Ibid. III 222 a.
[72] Ibid. II 11 b.
[73] Ibid. 53 b.
[74] Ibid. 157 b.
[75] Ibid. I 257 b.
[76] A. a. O.
[77] Engelbert ibid. II 367 a; vgl. auch Oddo a. a. O.
[78] Vgl. Lehre vom Ethos S. 124 f.
[79] Vgl. O. Fleischer, Neumenstudien II S. 91.
[80] A. a. O.
[81] G. S. III 39 b ff.
[82] Ibid. 225 f.
[83] Maxim. schol. in libr. de eccles. hierarch. bei Migne, patrol. T. 4, p. 66.



DATE DUE

MAR 1 [illegible] 1983			
GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.